IL TEATRO MILANESE

RENDICONTO

MORALE, LETTERARIO E AMMINISTRATIVO

MILANO
TIPOGRAFIA E. CIVELLI E C.
Via Silvio Pellico, Porta A

1873.

IL TEATRO MILANESE

IL TEATRO MILANESE

RENDICONTO

MORALE, LETTERARIO E AMMINISTRATIVO

MILANO
TIPOGRAFIA E. CIVELLI E C.
Via Silvio Pellico, Porta A

1873.

SOCI FONDATORI

DELL'ACCADEMIA DEL TEATRO MILANESE

Belinzaghi Comm. **Giulio**, *Sindaco di Milano.*

Noseda Giovanni, *banchiere.*

Cajo Ing. **Carlo.**

Righetti Ing. **Enrico.**

Mussi Giuseppe, *deputato al Parlamento.*

Levi Luigi, *negoziante.*

Tacchi Pietro, *negoziante.*

Leone Fortis, *direttore del* Pungolo.

Chiusi Cav. **Carlo**, *economo municipale, ora segretario del Banco S. Ambrogio.*

Jungh Maurizio, *possidente.*

Cav. **Bonzanini** Ing. **Alessandro.**

Battezzati Natale, *editore-libraio.*

Moscatelli Pietro, *possidente.*

Turpini Nob. **Folchino**, *possidente.*

Galli Carlo, *commerciante.*

Guerrini Leopoldo, *possidente.*

Bertolotti Pietro, *negoziante.*

Righetti Carlo, *direttore gerente.*

IL

TEATRO MILANESE

Rendiconto Morale, Letterario e Amministrativo

Ai signori Soci Fondatori dell'Accademia del TEATRO MILANESE

Prima che le porte del *Teatro Milanese* si schiudano alla quarta riapertura annuale, hò l'onore di presentare alle Signorie Vostre un rendiconto morale, letterario ed economico della mia gestione, dal giorno della fondazione dell' Accademia fino al 31 agosto p. p.

Mi sia permesso di dilungarmi in modo, che tutte risultino le ragioni pro e contro, e a Voi sia dato restar persuasi, che quando vi associavate col sottoscritto non gettavate il vostro tempo nè il vostro danaro.

Il sottoscritto, quando vi invitava a concorrere con lui per istituire un teatro nel linguaggio che si parla a Milano, vi faceva le seguenti promesse:

1° Creare un repertorio di nuovissime commedie, che fossero la espressione dello spirito e della bonarietà milanese, e tali da potersi contrapporre con successo ai drammacci della scuola francese.

2° Costituire, mediante una scuola di recitazione fuori dal convenzionale, una schiera di artisti, che rappresentassero con successo le produzioni dell'ingegno milanese.

3° Darè un *dividendo sugli utili*, non appena tali utili si fossero verificati.

Oggi appunto, che avvicinandosi la nuova stagione invernale, il sottoscritto spera di non essere molto lontano da tale avvenimento, egli è certamente lieto di presentare questo rendiconto, che prima non sarebbe stato splendido di risultati.

I.

La Gestione Morale.

Chiunque abbia tenuto dietro, anche da lontano, allo svolgersi e al progredire della istituzione del *Teatro Milanese*, sa di quante avversioni, di quante opposizioni e di quante inimicizie essa sia stata bersaglio ne' suoi primordi.

La stampa milanese fu la prima, che fino dal bel principio, le fece il viso dell'armi. Le obiezioni e le accuse le piovvero sul capo, in modo, che se il sottoscritto, — lo dice altamente — non fosse stato confortato e sorretto da Voi, avrebbe, dopo un anno, smesso il pensiero di continuare.

E siccome le opposizioni e i pregiudizii non sono cessati del tutto, permettete ch'io ve li presenti e li combatta con tutte le mie forze.

***

Per far guerra al *Teatro Milanese* viene sopratutto ripetuto e creduto un volgarissimo luogo comune, che cioè: esso *faccia offesa all'unità della lingua italiana.*

Coloro che ripetevano e che ripetono, pur troppo, ancora, questa *frase fatta*, mostrano di non capire una cosa semplicissima; ed è che la necessità di avere una *lingua unica* in Italia riguarda precisamente la *lingua scritta* e non già la *lingua parlata*. Infatti, mentre la è cosa desiderabilissima e bellissima che tutti gli autori italiani scrivano le loro opere in modo da essere capite e gustate ugualmente da Susa a Marsala, sarebbe segno di puerilità e di grettezza grande il credere, che possa venir un giorno in cui tutti, proprio tutti, gli Italiani, poveri e ricchi — dai monti dove nascono la Dora ed il Po, fin giù giù alle spiaggie che prospettano il de-

serto di Sahara — dovessero parlare una lingua unica e stereotipa. Tanto varrebbe il distruggere anche le foggie diverse del vestire, così pittoresche e varie in Italia, obbligando tutti gli uomini e tutte le donne della penisola ad abbigliarsi secondo un' unica foggia, per amore di questa strana *unità!*

Sia *unica* sì, la *lingua dei libri;* ma si permetta alle popolazioni varie di *esprimersi, parlando,* in quel modo naturale e spontaneo che è differente da paese a paese, precisamente come ne sono differenti le fisonomie, i caratteri, le foggie degli abiti, l'aria dei luoghi, ecc., ecc.

***

Ma altri appunti più gravi si facevano da gente meno povera di ingegno. Dicevasi:

« Come potrete voi continuare nell' opera vostra e formarvi un degno repertorio, se il campo che vi si presenta è tanto ristretto? Milano! Una città che conta a stento trecentomila abitanti! Dove troverete voi nella piccola cerchia della vita milanese la stoffa per un centinajo almeno di produzioni nuove? Gli stessi autori, dopo dieci o dodici bozzetti casalinghi, dopo dieci o dodici quadretti di genere, si accorgeranno che non si può più andar avanti. Quando essi avranno esaurite le risorse del *color locale,* tanto nei personaggi come nei

modi di dire, dovranno smettere, oppure dovranno ripetersi continuamente. Quando il nostro *Panatton de Natal* e il venditore di *Cotti con sal e erba bonna* e *el Pompier*, e *el Cappellon*, e *la Sabetta della lobbia* e *el Fanatich per el Domm* e *el Barabbin de Porta Cina*, ed altre simili macchiette, avranno fatto la loro comparsa certo gradita e nuova, ma limitata, come potreste voi ripresentarli ancora, dato pure che trovaste per essi delle situazioni nuove? E il fatto stesso che tali macchiette sono la parte più saporita e più gustata delle vostre commedie, non vi fa avvertiti che una volta compiuto il giro, il *Teatro Milanese* non sia destinato a morire di consunzione?

Così pensavano e parlavano coloro, che non avevano in animo di avversare la nostra istituzione, ma che non la credevano possibile e vitale.

***

Anche costoro, però, nutrivano un pregiudizio. Egli è pregiudizio infatti il credere che la commedia milanese non possa e non debba essere che la riproduzione fotografica della vita casalinga del basso popolo. Questo errore nacque dalla commedia piemontese, che infatti mal si presta a dipingere le classi più colte della società. Ma il dialetto milanese, come il veneziano, ha una pieghevolezza e una espressione così grande e così varia, che, quando si

sappia usarlo a dovere, fa bellissima figura anche sulla bocca della gente educata. Come pure è pregiudizio grandissimo il credere che col *dialetto milanese* non si possano scrivere che cose da nulla, e farsette da ridere! Certo il pubblico ama più di ridere che di piangere! Ma non si dica che il dialetto non possa far piangere! Forse che a Milano, quando uno soffre, esprime la propria passione e va a gettarsi giù dal Duomo... *in lingua italiana?* Forse che nel cuore di noi Ambrosiani non bollono affetti e contrasti, che esprimiamo in pretto meneghino? E, più di tutto, non è forse vero, che le stesse scene, le stesse peripezie, le stesse ridicolaggini che danno vita alla drammatica europea accadono anche a Milano, e in dialetto milanese?

O dunque?

E se le si mettono in iscena, non saranno forse assai *più vere* che non lo siano nei drammi italiani, i quali non si sa mai bene in quale città d'Italia succedano? La lingua infatti che si adopera dagli scrittori italiani non essendo *lingua parlata* (1) è priva di quel *colore*, di quel *sapore*, di

(1) C'è una *enormità* in una certa parte della critica nostrana, che merita di essere rilevata qui *en passant*. Questa enormità consiste nel lodare le produzioni drammatiche non già per *l'intreccio vero e buono*, o pei *caratteri* dei personaggi o per la verità dell'azione o per la novità della trovata — o per tutte queste cose insieme — ma invece per la *lingua pura* e per il *bello stile*!

Oh che Dio vi benedica! Che cosa c'entra mai il *bello stile* e la *lingua pura*, col modo di parlare dei personaggi d'una commedia? Non capite forse che, quando si tratta di dialoghi, la più bella, la più indi-

quella *verità vera*, che sono gli attributi appunto del dialetto, che è il *linguaggio parlato*. E questo fatto appare manifesto quando si pensi, come dissi più sopra, che nella maggior parte delle commedie scritte in lingua italiana gli autori sono condannati a non designare mai il luogo dell'azione con grandissimo discapito dell'effetto e del *color locale;* giacchè la vita di Torino non è uguale certo alla vita di Palermo, e quella di Venezia è tutt'altra cosa della vita che si mena a Napoli.

Per quanto si faccia, i drammi e le commedie italiane — anche le migliori — avranno sempre l'aria di *componimenti* scritti da scolari, per esercitazione rettorica. Quante volte avrete udito qualche signora, al Teatro Re o al Manzoni, sclamare ingenuamente: « Il mio Gustavo, che è in quarta grammatica, ha scritto una tragedia che assomiglia a questa in modo strano! »

Milano — ritenuta a torto o a ragione come *la ca-*

spensabile, la più preziosa dote per un drammaturgo è quella di non avere uno *stile proprio* nè una *lingua pura* — ma di avere tanti *stili* e tante *lingue* — e talvolta assai *spropositate* — quanti sono i personaggi che parlano nella sua produzione?

Quando voi, giudicando una commedia italiana, scrivete, come pur troppo si legge ogni momento nei giornali: « L'autore scrive con uno *stile eccellente*, e una *lingua purissima* » non sentite entro a voi stessi una voce che vi grida: deh t'arresta?

Dunque secondo voi tutti i personaggi che parlano in quella commedia devono essere eccellenti filologi, e letterati, e linguisti, per poter parlare tutti in così bello *stile* e con tanta *purità di lingua*?

Oh il classicismo e la istruzione non laica, come hanno guastato il criterio di certi critici italiani!

pitale morale d' Italia — è una grande città. Vuol dire che in essa, non soltanto sono verosimili e probabili, ma sono necessarj tutti i fatti e tutte le scene, che accadono in ogni grande città del mondo incivilito. Se queste scene saranno presentate al pubblico milanese nel linguaggio vero e reale che i personaggi milanesi adoperano appunto per esprimersi, è certo che avranno maggior forza di verità, che non presentate nell' ibrida e scolorita lingua che pur troppo sono obbligati di adoperare senza colpa, i drammaturghi italiani (1).

(1) Questo valga a rispondere anche ad un articolo dell'egregio signor Eugenio Camerini in cui ho trovato queste idee circa la commedia in dialetto:

« Il dialetto » — egli ha il coraggio di scrivere — « *è la contraffazione del parlare.* »

Come mai da un vecchio critico possano uscir simili cose è più che incredibile. Il *linguaggio che veramente si parla dal popolo* e che è linguaggio comico per eccellenza, sarà dunque, pel signor Camerini, *una contraffazione del parlare?*

Il dialetto, egregio critico mio, è *quello che è,* non una contraffazione! È quello che serve in ogni città d' Italia agli usi della vita vissuta, che è la fonte vera d'ogni produzione drammatica.

E seguita:

« Tuttavia *dove il dialetto è vivo* non pare fuor di proposito concedergli un rappresentante nella commedia. »

Ma come! Ove è di grazia un paese in Italia dove non sia vivo il dialetto nell' uso quotidiano? A Firenze, a Roma non si parla forse un dialetto? Si parla in lingua soltanto, dalla gente colta, nei dialoghi scientifici o letterarî; ma allora, caro Camerini, sono dialoghi che non c'entrano nulla colla commedia, la quale vive di scene intime, domestiche, comiche, e non di discorsi scientifici o letterarj. È questo che bisogna

***

Altre censure, e di altro genere, ci vennero dal di fuori. Il giornale la *Nazione* di Firenze scrisse queste cose del nostro teatro:

« I drammi e le commedie del *Teatro Milanese* appartengono sempre alla scuola francese e non hanno nulla che li distingua dai lavori teatrali del teatro moderno.

capire e che il signor Camerini mostra di non aver capito ancora. Egli, non milanese, accasato a Milano, e solito a esprimersi in italiano, crede forse che il dialetto non sia *più vivo*? Oh ingenuo Camerini! Co' tuoi discorsi in italiano, assicurati, non si scrivono commedie nè a Milano nè fuori.

Un' altra frase dimostra questa illusione del Camerini. Egli chiama *parlar comune* quella *lingua* non adatta alla *commedia*, perchè mancante d'ogni elemento comico, la quale viene parlata soltanto da coloro che non vogliono parlare il dialetto della loro città, e che non sanno parlare quello della città in cui vivono, come fa appunto il signor Camerini.

Più sotto scrive:

« Il dramma in dialetto è una *parodia* quando ritrae le azioni grandi. »

O perchè? Se qualche azione grande fu compiuta da un milanese nella semplicità del nativo linguaggio — ed è tanto più grande appunto quanto è fatta più semplicemente e semplicemente espressa — diventerà per questo una *parodia*?

In ogni modo perchè volere che la commedia in dialetto s' innalzi fino agli epici eroismi? Non c' è forse per questi la tragedia, e in versi per giunta?

« I vostri osti, i vostri camerieri, i vostri portinai, i vostri negoziantucoli sono copie slavate degli osti, de' camerieri, dei portinai e dei negoziantucoli di tutto il mondo; nel qual caso val meglio rassegnarsi alle scellerate traduzioni dal francese. »

Cosa vuol dire non intendersene e voler cinguettare in casa altrui! Il Fiorentino che scrisse quelle baggianate credeva forse, venendo a Milano, di trovarvi gli usi ed i costumi dei Patagoni o degli Irochesi, per accusare il *Teatro Milanese* di non essere originale? C'è forse a Milano una vita così stranamente diversa da quella di tutte le grandi città d'Europa da far sì che i tipi siano assolutamente contrarj ai tipi francesi? Che cosa vorrebbe la *Nazione?* Forse una Milano di fantasia? Non pensa

Altro pregiudizio del Camerini è quello di credere che il dialetto sia una forma *rozza e volgare.* Ma dove diamine andò a pescare tante corbellerie? Rozzo e volgare è il dialetto in bocca rozza e volgare; ma in bocca di gentile o di appassionato, questo *modo vero e vario* di esprimersi di ogni italiano in casa propria, come può esser qualificato per volgare e rozzo? È rozzo, non è rozzo, a seconda dei sentimenti che si esprimono. E poi dico io: il fiorentino è o non è anch'esso un dialetto? È forse rozzo e volgare anche il fiorentino, dato pure che sia in bocca non del tutto gentile?

Ma dove il Camerini è inarrivabile, gli è quando consiglia di tornare alle maschere. Oh caro, oh bello! Rivedere il Meneghino, protagonista della commedia, uomo ricco, educato, che parla il *dialetto,* e intorno a lui fin lo stalliere che parla in più o meno pretto *italiano.* E non giunger mai a sapere se si è a Milano o a Napoli o a Parigi o nel Monomotapa! Oh ineffabile scoperta del buon Camerini!

dunque che a Milano, come a Firenze, si scimiottano molto i Francesi. È forse nostra la colpa? Se i tipi originalissimi ci fossero davvero — come li vorrebbe il giornale fiorentino — creda pure che gli autori non sarebbero tanto imbecilli da non copiarli dal vero. In ogni modo — ripeto — bisogna non intendersene affatto per non aver veduto nelle commedie del repertorio milanese spiccati ed evidenti i contorni originali della vita speciale a Milano. Il nostro *Pompier* è tutt'altro del pompiere francese — il nostro *Barabba* è tutt'altro del *Gamin* parigino — il nostro *Spazzabaslott* i Parigini non l'hanno, *el Cappellon* è diverso affatto dal *Sergent de ville*; *el Fittavol della Bassa*, la *Filandera brianzœula*, la *Donna di pagn de color* non se n'ha idea a Parigi. Il ceto colto certamente non ha gran differenza col ceto colto francese, ma e che perciò? Si sa bene che tutto il mondo è paese!

Dal dramma che fa piangere come *On dì de Natal* fino alla fiaba e alla parodia più scapigliata di attualità come *La Stàtoa del sur Incioda*, tutto al *Milanese* fu offerto al pubblico, e con successo. Perchè si vorrebbe limitarci ad un genere solo, se il bello è anzi di mostrare che noi siamo capaci di metter in iscena e di gustare tutti i generi, compreso il francese!

***

In prova della verità di queste difese parlano fortunatamente i fatti.

Nel corso di tre anni furono rappresentate dalla Compagnia Stabile del *Teatro Milanese* più di centoventi produzioni di trenta autori diversi. Di queste centoventi produzioni certamente la metà venne lasciata da parte, sia perchè commedie di attualità soggette a venir dimenticate, sia per vera deficenza di merito intrinseco, sia per mancanza di quell' attore o di quell' attrice per cui erano state scritte. Ma le altre, che formano l'attuale repertorio in voga e che vanno continuamente aumentando con *crescendo rossiniano*, bastano, ci sembra, ad attestare della vitalità d' una istituzione che tutti, tranne Voi, dichiaravano impossibile.

Per la imminente riapertura ho in animo di inaugurare una nuova fase, e sarà quella dei *capolavori della drammatica*, e non della sola Italia, trasportando il luogo dell'azione e le scene nella capitale lombarda, facendo parlare i personaggi nel loro linguaggio esprimente i rispettivi caratteri speciali a Milano.

Non ho usato della parola *traduzione*, perchè infatti *traduzione* non sarà, imperocchè ci vuole assai maggior talento e criterio e colpo d'occhio per trasmutare i caratteri e lumeggiar di *color locale* le scene altrui, che non a crearne di nuove.

Ed io spero con tale fatto di dimostrare nuovamente una verità; ed è che l'*intreccio nuovo* ormai in drammatica conta poco, e che per mezzo della forma viva e veramente parlata del linguaggio si può dare, se è possibile, un risalto ancora maggiore a dei lavori che pur sono gridati i migliori della letteratura europea.

Si incomincierà dalla *Medicina d'una ragazza ammalata,* di Paolo Ferrari.

II.

La Compagnia.

Veniamo alla seconda promessa, quella cioè di formare una Compagnia la quale rappresentasse dinanzi a un pubblico pagante il repertorio dell'Accademia.

Su questo argomento non c'è gran che da dire. Ognuno di Voi conosce di quali elementi sia formata la Compagnia stabile del *Teatro Milanese* e come quasi tutti abbiano risposto alle concepite speranze.

Mi sia permesso soltanto di far osservare due fatti.

***

A differenza delle Compagnie italiane, nelle quali sono designati a ciascun attore i così detti *ruoli* ed il *rango,* io volli che gli attori della *Compagnia Milanese* non avessero nè *ruoli* nè *rango.*

A me pareva, e pare strano, che un artista abbia a non far altro tutta la vita che balbettar dichiarazioni d'amore — perchè egli è primo o secondo *amoroso* — e un altro non debba far altro tutta la vita che dir sciocchezze tentando di far ridere il pubblico — perchè lo si chiama il *brillante*.

Nella vita non ci sono uomini che facciano soltanto e continuamente all'amore, o che non facciano altro che *brillare* in società. Io ho voluto che gli attori del *Teatro Milanese* fossero uomini, non marionette.

Il fatto è che con tal mezzo, malgrado il repertorio ristretto — dal momento che esso non aveva, nel primo esercizio, che soli nove mesi di vita — noi abbiamo potuto vincere con onore la più terribile, la più insormontabile difficoltà che mai si sia presentata a Compagnia drammatica italiana, quella cioè di stare nientemeno che otto mesi dell'anno, a Milano e nello stesso teatro.

Questo fatto apparve come un miracolo anche ai più provetti e più valenti capo-comici. Come! sclamavano essi, noi che si crede di avere con noi le sommità dell'arte drammatica, stipendiate con decine di migliaja di lire; noi che abbiamo un repertorio immenso, giacchè conta parecchi secoli di esistenza — noi non possiamo reggere più di quaranta giorni o tutt'al più due mesi nella stessa città, e finita la breve stagione ci tocca a grandissima spesa di viaggiare per altri lidi.... e voi..... voi osate star a Milano dal settembre al giugno, e il vostro teatro continuamente ribocca di spettatori? Oh, insegnateci, ve ne preghiamo, il segreto di tale riuscita,

che sarebbe per noi un risparmio di molte migliaja di lire sprecate in trasporti e in perditempo.

Il segreto, a dir vero, è uno solo e semplicissimo: quello di esser riusciti *a non annojare mai!*

***

Due riforme, però, io ho introdotte. La prima è quella a cui accennai più sopra, e che mi dà campo ad una infinita varietà di *ruoli*, che gli artisti del *Teatro Milanese* assumono, trasformandosi continuamente tanto nella figura come nei caratteri; la seconda sta nell'abolizione degli abbonamenti.

Una delle produzioni che più contribuirono al successo del *Teatro Milanese* — *El Barchett de Boffalora* — fu data a quest'ora nella sola Milano duecentotre volte, nello spazio di trenta mesi. Se il *Teatro Milanese* avesse avuto i soliti abbonati, che non soffrono repliche, credete voi che *El Barchett* avrebbe potuto dare le 129 mila lire di introito lordo ch'esso diede a quest'ora?

Da quella varietà di tipi, di caratteri e di parti, che gli artisti del *Milanese* assumono, ne scaturì fuori una conseguenza rara, e cioè che a volta a volta ciascuno di essi può dire d'essere sommo in qualche parte.

Non parliamo dei migliori, come del Ferravilla, il quale, dopo aver fatto con plauso il giovinetto reduce dal collegio e innamorato della Ida (nei *Trii C e trii D*) esalta

il pubblico nella parte di vecchio acciaccoso e rimbambito a cui il medico ordina di cantare tanto per distrarsi nel *Dal tecc alla cantinna.* Non parliamo del Giraud, che dalle parti nobilissime del *Nodar* e del *Gigi* nel *Nodar e Perucchee*, e nella *Mei manera de lassà la morosa* scende a quelle volgari nel *Carlambrœus* e nella *Carità pelosa.* Non parliamo dello Sbodio, che fa *el sur Zampetti* nel *Sabet Grass* come nessuno può farlo meglio, e *el Napoletan* nel *Milanes in mar* da far dire a Torelli-Viollier — il quale se ne intende — aver veduti pochi che lo possano far così bene anche al San Carlino di Napoli.

Non parliamo, come dico, nè del Milanesi, nè dello Smuzzi, nè dell'inarrivabile Giovanelli, di cui fu detto che era stata creata apposta dalla Provvidenza per far riuscire la nostra istituzione.....

Ma i minori? Certamente il Marchesi non è buon attore. Eppure nella sua parte di *barbee* nel *Barchett*, quando si presenta zoppicante a domandare: *l'è chì che voeuren fass desfà la barba?* non è forse tale che migliore e più vero di così non si saprebbe imaginarlo? E dal sur *Parapetti* e dal *Speziee*, nella stessa commedia, cosa si vorrebbe di più? Il *più* sarebbe *strafare*, vale a dire far meno bene.

***

Il miracolo — com'ebbe a dire un celebre capocomico — è dunque spiegato. Io non so se il cavalier Bel-

lotti Bon e il cavaliere A. Morelli, anche abolendo gli abbonamenti nel teatro Alessandro Manzoni, potrebbero tenervi le loro compagnie *per nove mesi di seguito.* Il sottoscritto c'è riuscito a tener la sua nove mesi al *Teatro Milanese*, e l'ultima sera, quando già il caldo cominciava a farsi sentire, dovette far rifiutare l'ingresso a più persone per mancanza di posto.

III.

Parte Economica.

Venendo ora alla parte puramente amministrativa della gestione, debbo premettere che parecchi Soci nelle diverse riunioni — alle quali a dir vero non ho potuto mai chiamarli in numero — hanno dichiarato di rinunciare agli *utili* o *dividendi,* accontentandosi di altre condizioni, come quella di avere la libera entrata per tutti i *nove anni* di durata della Società in Partecipazione.

Questa rinuncia però non l'hanno fatta tutti, nè, tutti regolarmente. Ond'io ho il piacere di sottoporre ai signori Soci questa parte economica della mia gestione perchè anche da essa i benemeriti *Fondatori* s'avvedano che l'opera mia fu quale doveva desiderarsi.

Eccone i risultati in *cifre tonde.*

***

Quando nel 1870 domandai la vostra partecipazione a continuare nell'opera già da me iniziata e fissai il capitale che mi abbisognava, a lire ventimila, io ero già in disimborso, come è noto, di circa lire 30,000, costituite dalla spesa della prima costruzione, impianto, affitto, ed esercizio passivo.

I signori che mi fecero l'onore di aderire alla proposta di società in partecipazione furono diciasette, ciascuno per una azione di lire duecento cinquanta, e produssero l'incasso complessivo di lire 2050, non essendosi fatti — e neppure da tutti — che tre versamenti.

Accintomi alla seconda ricostruzione del teatro, e avviato quindi il secondo esercizio (dal 19 novembre 1870 al 31 agosto 1871) mi trovai alla fine di esso con un nuovo *deficit*, costituito: dalla nuova spesa di costruzione, e dalla perdita sull'esercizio (circa L. 62,000) che aggiunte al primo deficit, produssero un totale passivo, sempre in cifre tonde, di lire 92,000, in questo modo:

Prima costruzione e impianto	19,000
Esercizio dal novembre 1870 al maggio 1871	11,000
Seconda costruzione.	50,000
Secondo esercizio (dal nov. 1871 all'agosto 1872)	12,000
Totale.	92,000

***

Questo *deficit*, prevedibile del resto, sia perchè ogni cosa nuova a Milano è avversata, sia per mancanza della necessaria esperienza, mi distolse dal comunicarvi più presto i risultati della mia gestione.

Ma già al terzo esercizio (dal 1 settembre 1871 al 31 agosto 1872) mi persuasi che, se non tutte, molte delle difficoltà incontrate nei primi due anni erano state superate; giacchè se da un lato non ci furono più spese di costruzione nè di impianto, dall'altro ebbi la soddisfazione di vedere popolata la sala di gente colta e educatissima, come pochi teatri di prosa oserebbero sperare. Tanto che, anche dal lato finanziario, i risultati nel terzo anno di esercizio furono tali che il *deficit* di L. 92,000 si trovò diminuito di L. 18,000 vale a dire fu ridotto a sole L. 74,000.

Il quarto esercizio, quello cioè che terminò il 31 agosto p. p. fu ancora più splendido, quantunque le perdite subite in questi ultimi mesi a Torino, a Casale, ad Alessandria ed a Novara, pel caldo, la paura del colèra, la venuta dello Sciah di Persia, ecc., lo abbiano ridotto a proporzioni più modeste.

Dal bilancio risulta che l'utile, depurato da ogni spesa, fu quest'anno (dal 1 settembre 1872 al 31 agosto 1873) di L. 25,000, le quali detratte dalle L. 74,000, fissano a tutt'oggi il credito del gerente in sole L. 49,000 a cui però c'è naturalmente da contrapporre il valore del

materiale esistente, dell'impianto, dell'avviamento, del repertorio e il capitale sociale versato su tutte le 80 azioni in L. 11,800.

***

Oggi, abbisognando la sala di altre modificazioni, mi accinsi a nuovo dispendio, il quale dovrà scemare di molto per non dire togliere totalmente le spese di manutenzione, che erano gravi in causa degli stillicidj dal tetto a vetri.

Con tuttociò spero col nuovo esercizio di ridurre la cifra del debito vivo, ancora esistente, ai minimi termini, in modo che il capital sociale resti solo a fruire dei dividendi, che per me sarebbe grandissima gioja poter spedir a casa il più presto possibile a quei Soci, che non hanno ancora ad essi rinunciato.

E qui, per chiudere, mi sia permesso rendere grazie speciali a tre Soci Fondatori, i quali con particolare liberalità mi furono larghi di appoggio materiale o morale in varie circostanze e mi aumentarono i mezzi di mandare a termine l'opera intrapresa. Essi sono: il Comm. Giulio Belinzaghi Presidente Onorario dell'Accademia del *Teatro Milanese*, il Cav. D.° Induno Socio Onorario e Ispettore della Parte Artistica, e il signor Galli proprietario dei magazzeni al Gran Mercurio nella casa dove risiede il teatro istesso.

CARLO RIGHETTI.
Direttore e Gerente.

Milano, 15 *Settembre* 1873.

AUTORI DELLE PRODUZIONI

RAPPRESENTATE DAL 1870 AL 1873

LE SIGNORE

Berettini, Contessa Viani Visconti e Trezzini

I SIGNORI

Arrighi C. — Bazire — Bonzanini — Carati — Cima — Conti — Dassi — Dossena — Duroni — Ferravilla — F. Fontana — L. Fontana — Giarelli — Malvezzi — Milanesi — Monteggia — Parravicini — Praga — Pozzoli Salagè — Sbodio — Speri — C. Tanzi — L. Tanzi — Telamoni — Tronconi — Viganò — Villani.

PRODUZIONI

RAPPRESENTATE DAL 1870 AL 1873

La Commedia milanesa [1] — El zio scior [2] — On nivolon d'estaa [3] — On Pret scapusc [4] — Ona notizia falsa [5] — El Togn facchin [6] — I fœugh artificiaj [7] — Quarantott' ôr [8] — I duu matrimoni [9] — El vui mi [10] — El dì de sant Giorg [11] — I duu tabar [12] — I trii C e i trii D del bon gener [13] — La Donzella de cà Bellotta [14] — El barchett de Vaver [15] — I fanagottoni [16] — L'arcobaleno in d'on cumò [17] — Pader flœu e Stevenin [18] — Stevenin a Colmegna [19] — El sbali d'ona tosa [20] — Ona povera famiglia [21] — Ona notizia falsa [22] — On mazz de flor [23] — Don Evarist [24] — Mercandina [25] — Debit no paga debit [26] — El lott e la Cassa de Risparmi [27] — El cappell d'on cappellon [28] — Carlambrœus de Montesell [29] — On matrimoni tra pader e mader [30] — Ona Marion del 1815 [31] — I nivolitt de gioventù [32] — Trii cocumer e un peveron [33] — La mader madregna [34] — La nobiltaa d'ona sartina [35] — La gent de servizi [36] — Vun a stanga e l'alter a balanzin [37] — La tombola [38] — El casto Giuseppe [39] — Vun che va e l' alter che ven [40] — El Granduca de Gerolstein [41] — El barchett de Boffalora [42] — I deslipp del sur Bartolamee [43] — On follett [44] — La vendetta d'ona serva [45] — La sura Clarin [46] — On agent teatral [47] — On milanes in mar [48] — On sord e ona sorda [49] — On minister in erba [50] — I proverbi de Margherita [51] — El bersaglier gentil [52] — Orfee [53] — Oh el le ciappa! [54] — Teresa [55] — El signor di poveritt [56] — On gerent responsabil [57] — El postion de Monza [58] — Nicola l'operari [59] — On pover panatton [60] —

El sindech Bertold [61] — La mia tosa la balla [62] — On dì de Natal [63] — La mei manera de lassà la morosa [64] — La pussee bella tosa del paes [65] — Didone abbandonata [66] — La mal maridada e la pesg imbattuda [67] — I trebuleri del sur Spella [68] — Martin Bonstomegh [69] — El dì de santa Crôs [70] — Ona Scenna del 47 [71] — Dighel nò al papà [72] — On temporal d'inverno [73] — Tricorno e Coturno [74] — Francesca da ridere [75] — Tutt i tropp hin tropp [76] — Rivista del 1871 [77] — Rivista del 1872 [78] — On mari che fa panscia [79] — On pret che sent de vess omm [80] — La camorra di poveritt [81] — La Pina madamin [82] — El numer sett [83] — A fa i robb polid tra mari e miee se pò mett on dit [84] — Ma hin rar! [85] — Sui scœul de' ball [86] — La sura Palmira sposa [87] — Parer e occasion [88] — I duu gainatt [89] — El mari de mia miee [90] — On matrimoni per procura [91] — Mei soll che mal accompagnaa [92] — Nodar e perucchee [93] — Quatter donn in d'ona cà [94] — On Milanes a Paris [95] — El stanzin del spavent [96] — La festa de Sant Luguzzon [97] — El mercaa de Saronn [98] — La cronaca cittadina [99] — On sabet grass [100] — On Garofol de cinq fœuj [101] — On'ora in stamperia [102] — On vioron in dazi [103] — On colp de man [104]. — El sur Pedrin in quarella [105] — Otello [106] — On flebotom [107] — Flauto e il suo *Secolo* [108] — La Luzietta de Sest Calend [109] — No gh'è rosa senza spin [110] — On dì del Statutt [111] — Dal tecc a la cantina [112] — La mamma di gatt [113] — El sciopero di madaminn [114] — La statoa del sur Inciòda [115] — On episodi del 1859 [116] — In vagon de second post [117] — On spron in provincia [118] — Democrit [119] — On dottor de Santa Corona [120] — I cunt senza l'ost [121] — I duu cusin [122] — On farfallin [123] — La Cassa de Mort [124] — Miee che secca? Mari che pecca! [125] — El Milanes in l'isola [126] — L'ereditaa d'on negoziant de candil [127] — El Marchionn di gamb saraa [128] — On spos sequestraa [129].